

قصيدة النثر

بين التراث والحداثة

د . محمد عبد المطلب *

(١)

لا شك أن الحداثة - فى حقيقتها - تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان، أو نوع أدبى، لأن الحداثة ذات طابع متعال مفارق لكل هذه الأطر، ولا شك - أيضا - أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا فى سلسلة من المغامرات الحرة التى تتحدى التقاليد والقيود والأطر ، أو لنقل إنه لا يتحداها ، بل إنه لا يعترف بها أصلا . وبما أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود ، كانت مواجهته أولا ، ثم التمرد عليه ثانيا من أبرز ملامح الحداثة .

* أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .

وقــد وصلت المواجـهــة إلى ذروتهــا في التــوليـد جنس إبداعى مـحــايد يجـمـع بين (الشعر والنثر) ، وتم الإصطلاح على تسميته (قـصـيـدة النثـر) ، وهي ترجـمـة للمصـطلح الفــرنســي : (Po'eme en Prose) ، والمصطلح يعـتـمـد ثنائيـة بنائيـة تجمع بين خـواص جنسين مـتـقـابلين همـا (الشـعـر) و (النثر) ، وإن رفض الحداثيون اعـتـمـاد هذا التقابل، لأنهم – كما قلنا– يرفضـون القيـود والتقاليد المحفوظة وغير المحـفـوظة، ورفض التقابل يعنى اعتماد الوحدة، وحدة الطرفين في اسـتـحـداث جنس طارئ فـيـه مـجـمـوع الجينات الوراثية لكل جنس على حدة لكن بعد إخضـاع هذه الجينات لما يمكن أن نسـمـيـه (الهندسـة الوراثيـة) التي تحـقـق ظهـور هذا الجنس الجامع بين الموافقة والمخالفة ، موافقة كل جنس على حـدة، ثم مـخـالفـتـهـمـا حـال التـوحـد الطارئ ، وبهذا نكون في مـواجـهـة شـعـر مـغـاير للشـعـر ، ومـواجـهـة نثر مـغـاير للنثر.

ولا نسـتطيع أن ندعى بأن هذه المواجـهـة جديدة تماما، بل كان لها حـضـور سـابق على مرحلة الحداثة، تحت مـصطلح ثنائي أيضـا ، هو (الشـعـر المنثور) أو (النثر الشعرى)ولكن الحداثة آثرت مـصطلح (قـصـيـدة النثر) الذى وفد علينا مع مـجـمـوع مـاوفـد من مـجـمـوع ظـواهر الـحـداثة آثرت في الإبداع والنقـد، ويلاحظ أن المصطلح كان ظهـوره في فرنسـا مـصـاحبا لحركة التمرد الشـعرى عند بودلير، وكلوديل ، وأرتو ، ورامـبـو الذى قـدم آخـر منـجـزاته في ظـل هـذا المصـطلـح (مـوسـم فــى الجحيـم) و (الإشراقات).

وليس من همنا هنا تقديم العمق التاريخى لإبداع قصيدة النثر، حتى لا نعيد إنتاج ما أنتـجـتـه سـوزان برنار، ومن تابعـهـا من الدراسين في العربيـة ، وإنما نقـصـد تقديم إضاءة سريعة تكفى للتحرك منها إلى الواقع العربى عـمـومـا، والواقع المصـرى على وجـه الخصوص .

(٢)

إن الإبدا ع العــربي يتــشـكل في لحظة الحضـور وفق معطيات تجاوز موروثه القديم والجـديد ، لكن هذا الإبداع يواجـه شـبكة معقدة من المصطلحات الوافدة من إبداع غير عربى ، فـالتـعـامل بهـا كـمـا هي في أصلهـا يعـرض النص العربي لأمرين، إمـا أن يلفظ النص هذه المصـطلحـات وإمـا أن يتـقـبلهـا فيتحول إلى مسخ مشوه، لأن التعامل مع مثل هذه المصطلحـات يحـتـاج الى (تعـريبـهـا)، ولايعني التعريب مجرد الترجمة، وإنما يعنى ربطهـا بالجـذور التـراثيـة، واسـتـحـضـار المصطلحــات الموازية لهــا، والتي يمكن أن تعطيها شرعية التعامل مع النص العربي.

ومن هذا المنطلق جــاء اقــتــرابنا من مصطلح قصيدة النثر وما يمكن أن يتضـمنه من حقائق ابداعية لها حضـور–على نحو ما– في الموروث العربى .

والحق أنه قـد شـغلني منذ فـتـرة مـوقف العرب عندمـا جـاءهم الرسـول عليـه الصـلاة والسلام بالوحى خلال مـعـجزة لغوية إبداعية

هى (القرآن) بنظمه المفارق لما اعتادته العرب، فالذى اعتادته خمسة مستويات «الأولى ضم الحروف المبسوطة بعضها الى بعض لتحصل الكلمات الثلاث : الاسم والفعل والحرف، والثانية: تأليف هذه الكلمات بعضها الى بعض لتحصل الجمل المفيدة، وهو النوع الذى يتداوله الناس جميعا فى مخاطباتهم وقضاء حوائجهم، ويقال له المنثور من الكلام . والثالثة: يضم بعض ذلك الى بعض ، ضما له مباد ومقاطع ومداخل ومخارج، ويقال له المنظوم. والرابعة: أن يعتبر فى أواخر الكلام - مع ذلك - تسجيع ، يقال له المسجع . والخامسة: أن تجعل مع ذلك وزن، ويقال له : الشعر . والمنظوم إما محاورة، ويقال له الخطابة، وإما مكاتبة ، ويقال له الرسالة . فأنواع الكلام لاتخرج عن هذه الأقسام»[(١)]

إذا كانت هذه هى مستويات الكلام عند العرب بخواصها الفارقة ، فلماذا اتهموا الرسول بأنه شاعر، وأن ما جاء به شعر، وقد أثار القرآن هذه القضية خمس مرات فى قوله تعالى : ـ

" وما علمناه الشعر وما ينبغى له "يس٦٩

" بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر " الأنبياء ٥

" ويقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون " الصافات ٣٦

" أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون"

الطور ٣٠

"وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون"

الحاقة ٤١

إن تناول الخطاب القرآنى للقضية على هذا النحو المتكرر، يعنى أنها كانت حاضرة حضورا حادا فى هذا الواقع القديم، فكيف ادعى العرب أن القرآن شعر ، وهم ليسوا من السذاجة التى تدفعهم الى تبنى هذه الاستراتيجية فى مواجهة الخطاب القرآنى "والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج الى أن ينفى عنه "[(٢)] ليس هناك تفسير يمكن قبوله فى هذا السياق إلا أنهم قد أدركوا - على نحو من الانحاء - أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثرى بعض خواص الشعرية، دون حاجة الى حضور الجينات الوراثية المركزية (الوزن والقافية) ، إذ إننا لو قمنا بإحصاء لبعض الآيات القرآنية التى جاءت موزونة لما مثلت ظاهرة يمكن اعتمادها فى تبنى الادعاء بشعرية القرآن ، فضلا على أن دخولها منطقة (الوزن) جاء دون قصد، مما يعنى أن الادعاء لم يرتبط بقوانين العروض، وهى قوانين كانت حاضرة فى الوعى العربى دون أن تأخذ مؤشراتها الاصطلاحية التى وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدى بعد ذلك .

بل إن ابن وهب يذهب الى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من "شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، لا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف، فليس بشاعر، وإن كان يأتى بكلام موزون مقفى " [(٣)]

---

(١) الاتقان فى علوم القرآن - السيوطى - مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ٢/٢٠٣

(٢) البرهان فى علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة : ٢/١١٤

(٣) البرهان فى وجوه البيان - ابن وهب تحقيق د. حفنى شرف - مكتبة الشباب سنة : ١٩٦٦ : ١٣٠

واللافت أن الباقلانى - وهو بصدد نفى الشعر عن القرآن - يقدم نموذجا نثريا يجرح قانون (السكون والحركة) لكنه يصوغه كتابيا على نحو شعرى، وربما كان ذلك لوجود إحساس مبهم بأنه يمكن تقديم شعرية خارجية عن هذا القانون . يقول: " من سبيل الموزون من اللكلام أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر، والسواكن والحركات ، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونا كقوله :

رب أخ كنت به مغتبطا

أشدُ كفيَّ بعرا صحبته

تمسكا منى بالودِّ ولا

أحسبه يزهد فى ذى أمل

تمسكا منى بالودُ ولا

أحسبه يغير العهد ولا

يحول عنه أبدا

فخاب فيه أملى" [٤]

وواضح أن النموذج قد اهتزت فيه قاعدة التردد المنتظم للحركات والسكنات، لكن يلاحظ أن الباقلانى قال : انه خرج على قيود الوزن، ولم يقل إنه خرج على قانون الشعرية، ويكاد الباقلانى يقبل خلاص الشعرية من قانون العروض على نحو من الانحاء، إذ إنه وافق على وصف الرسول بإنه شاعر، لكنه يحمله على معنى أن رسول الله :"يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة فى نظم الكلام .... أو يكون محمولا على ما كان يطلق الفلاسفة على حكمائهم وأهل الفطنة منهم فى وصفهم إياهم بالشعر، لدقة نظرهم فى وجوه الكلام ، وطرق لهم فى المنطق" [٥]

وكأنه من الجائز أن نطلق لقب (الشاعر) على من توفرت فيه بعض المواصفات :

١- الشعور الخاص المفارق لشعور الآخرين .

٢- طرق التفكير الخاصة .

٣- الصنعة اللطيفة فى نظم الكلام .

٤- دقة النظر فى وجوه الكلام .

ومجموع هذه المواصفات تحقق الربط بين الداخل النفسى والعقلى وبين الخارج الصياغى بعيدا عن قانون (العروض)، فمن توفرت فيه هذه الخواص يمكن أن نطلق عليه لقب (الشاعر) وما أنتجه فى إطار هذه الخواص ، يمكن اعتباره (شعرا) على نحو من الانحاء . نقول ذلك وفى وعينا أن الرسول (ص) لم يحدد للشعرية إلاثلاثة شروط : الجزالة - السياق الخاص والعام - الهدف التأثيرى، وذلك فى قوله: "الشعر كلام من كلام العرب جزل، تتكلم به فى نواديها ، وتسل به الضغائن بينها"[٦]

(٣)

برغم ما قدمه التراث النقدى عن الفروق بين الشعر والنثر، فإن الفارق الجوهرى

(٤) إعجاز القرآن - الباقلانى - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ : ٥٦

(٥) السابق : ٥١

(٦) جمهرة أشعار العرب - أبو زيد القرشى - دار المسيرة - بيروت سنة ١٩٧٨ : ١٢

يتمثل فى (الوزن والقافية) أى (العروض)، ولافرق بين العروض والايقاع كما يقول ابن فارس"أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العــروض تقــسم الزمـــان بالرحـــروف المسموعة."(٧)

وليس الإيقاع فى حقيقته - إلا الترجيع الصـوتى المنتظم لمجـموعـة من الحـروف أو الحركات ، وغياب الإيقاع يعنى غياب (الوزن) ضـرورة ، وغـيـاب (الوزن) يقـتـضى خـروج الملفـوظ من منطقـة الشـعـرية تأسـيـسـا على الحدود المعرفية للشعر عند القدماء .

ولا نحب أن نصدم الذوق العام والخاص بهز الثقة فى مثل هذه المقولات التراثية التى أخـذت شـرعـيـة تقـتـرب من القداسـة، ولكن الوصـول الى الحـقيقة هو مانستهدفه ونحن بسبيل طرح مصطلح (قصيدة النثر) الذى فرض نفسه بقوة فى الواقع الإبداعى على مـسـاحـة الوطن الـعـربى كله، حـيث واجـه قصيدة النثر رفض قوى أيضـا - وقد تأسس هذا الرفض - بالدرجة الأولى - على غـيـاب الوزن العـروضـى الذى يقـتـضـى نفـيـهـا من منطقة الشعرية .

ونطرح هنا تسـاؤلا ملحـا : هل تحـقـق للشـعـر العربى(الإيقـاع الوزنى) المنتظم كما أكد مـعظم الدراسين قديما وحديثا ؟ ولا نريد هنا ان نـعــرض للقــافــيــة ،لآن هـناك من الدراسين القــدامى من رفض اعــتــبــارهـا عنصـرا أساسيـا فى بنية الشـعر، واقـتصر على الوزن وحده، لأن مهمة القافية - عنده - مجرد علامة على انتهاء الوزن. (٨)

أبادر الى القــول بأن الشــعــر الـعــربى بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتى فيه غير منتظم، ولايتسع المجال هنا لتناول بحور الشعر مجتمعة لكشف خروجها على قانون الإيقاع، وسوف نكتفى بتناول بحر واحدله حضـور كثيف فى الابداع الشـعرى قـديما وحـديثـا، هو بحـر (الرجـز)، لنرصـد قـانونه الوزنى ومـدى انسـجـامـه مع قـانون الإيقـاع، لكن قـبل هذا التناول نقـدم بعض الملاحظات التى تؤكـد اهـتـزاز الايقـاع فى البحور الخليلية :

أولا: الحركات القصيرة الثلاث . الفتح والكسر والضم، متساوية إيقاعيا من وجهة نظر العـروضـيين، مع مـافـيـهـا من مـغـايرة صـوتيـة واضـحـة ، ليس هذا مـجال الافـاضـة فيها .

ثانيا: يســاوى العـــروضـــيـــون بين الصـوامت والصـوائت ، أو بمعنى آخـر : بين الحــروف السـاكن والحـركـة الطويلة (من) تساوى (ما) إيقاعيا، مع شدة المخالفة بينهما .

ثالثا: يحول العروضيون الحرف المشدد الى حـرفين عند الوزن، أى أن (شـد) تتحـول الى (شـدد) وهـذا التـحـول فـاقـد للانسـجـام

(٧) الصاحبى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - عيس البابى الحلبى سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧

(٨) مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية : ٢١٧ ، ٢١٨

الإيقاعى .

رابعا: تتساوى (الأسباب الخفيفة) فى الوزن، برغم الفوارق الإيقاعية فيها : فى - ما - فو - لن وكذلك الأمر فى (الاسباب الثقيلة) : لِمَ ، هُوَ ، هِىَ ، لَكَ .

وكذلك (الوتد المفروق): نام ، علْم - فيك

(والفاصلة الصغرى):سمعتْ - جلسا - وقفوا - كُتُبِى

(والفاصلة الكبرى): وَهَبَنَا - إبِلَهُمْ - ضَرَبَهُمْ .

كل هذه البنى العروضية تعتمد المخالفة الإيقاعية التى تفقدها خاصية الترجيع الصوتى .

أما بحر (الرجز) فإن وزنه المثالى هو :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه المثالية تحقق له الانتظام الإيقاعى الكامل، على مستوى الشطرة الواحدة، وعلى مستوى الشطرين، لكن هذا البناء المثالى لايكاد يتحقق فى الواقع التنفيذى نتيجة لوقوع (التفعلية) تحت طائلة الزحافات والعلل التى تهز الترجيع الصوتى بحدة .

أولا: يمكن دخول (الخبن) (حذف الثانى الساكن)، فتصير التفعلية (مُتَفْعِلن)، وعلى هذا من الجائز أن يكون وزن البَحر على النحو التالى :

مستفعلن متفعلن متفعلن

متفعلن مستفعلن متفعلن

ثانيا: يمكن دخول (الطى) (حذف الرابع الساكن) فتصير التفعلية (مُسْتَعِلن) وهذه الظاهرة كسابقتها يمكن دخولها على أى تفعلية فى البحر

ثالثا: يجوز اجتماع (الخبن مع الطى) فى تفعلية واحدة، وهو زحاف مزدوج تصير به التفعلية (مُتَعِلُن)، ويجوز أن يلتقى (الخبن مع القطع)، والقطع: (حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ماقبله) فتصير التفعلية (مُـتَـعْلُنُ) التى تساوى (فعولن) أى أن الاحتمالات الصوتية لتفعلية الرجز هى :

مستفعلن - مُسْتَعِلنُ - مَتَعْلُنُ - مُتَفْعِلِ - مُتَفْعِلنُ

وهذه الاحتمالية تلغى خاصية الترجيع الصوتى المنتظم، وبالتالى يضيع الإيقاع الوزنى الذى رصده الخليل فى الصورة المثالية للبحر، وهو ما ينطبق على كل البحور الخليلية .

وهنا يرد سؤال اعتراضى فحواره: إذا كان الواقع التنفيذى للإبداع يؤكد خروج الشعر العربى على قواعد الإيقاع، فما السر فى إحساس المتلقى بإيقاعية هذا الشعر مهما اختلفت بحوره، وتنوعت تفعيلاته بين النقص والزيادة، حتى إنه يتنبه لأى خروج جارح لقانونه الصوتى ؟ وهذا الخروج كان ملحوظا قديما وحديثا عند المبدع والمتلقى على سواء، وكان هذا التنبه يزداد حدة عند دخول النص منطقة التلحين والغناء، إذ نلحظ

أن صانع اللحن لا يكاد يحافظ على إجراءات النطق المألوفة للبيت الشعرى، وإنما يعمد الى مط بعض الحركات القصيرة - أحيانا - وتقصير الطويلة أحيانا أخرى، حتى ينتظم له الإيقاع الذى يسعى الى تحقيقه .

السر - فى رأينا- يعود الي الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز فى الايقاع وعدم انتظامه، أو لنقل انه التعود على نوع من الايقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، ان هذا الإلحاح لم يتح لأى مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التى تلت (العمودية)، وربما كان هذا وراء مانلاحظه - أحيانا - من تحفظ على شعر التفعلية برغم سيادته الحاضرة فى الواقع الإبداعى. وإذا كان هناك بقايا تحفظ على شعر التفعلية ، فكيف يكون الموقف إزاء جنس أدبى طارئ قطع علاقته نهائيا بالايقاع العروضى ، هو (قصيدة النثر) ؟

إن التحولات التى انتابت الإيقاع الشعرى شئ شبيه بما نواجهه اليوم فى عالم الطرب والغناء، فعندما ظهرت الموجه الطارئة من هدا الغناء التى يطلقون عليها (الأغنية الشبابية)، لم نستسغ نحن الكبار مثل هذه الألحان بما فيها من ضخب وضوضاء يجرح كل قواعد الايقاع والنغم المألوف ، بل نفرنا منها نفورا كاملا، وفى البداية كان تجاوب الشباب معها محدودا، ثم مع الالحاح المستمر تمت الاستجابة الكاملة من الشباب، ومن بعض الشيوخ، دون أن ينفى ذلك أن النغم القديم مازال حاضرا ومرغوبا، فتتنافى المراحل غير مقبول على اى مستوى من مستويات الابداع القولى وغير القولى .

(٤)

إن الحديث عن نشأة الشعر العربى أصبح نوعا من التخمين البعيد عن المنهجية العلمية ، ومن ثم فإنه قد يصيب، وقد يخيب، لكن المؤكد أن ظهور الشعر على هذا النحو الوزنى ، قد سبقته مراحل تجريبية كانت بمثابة إرهاص لوصوله الى مرحلة النضج والاكتمال التى وصلت إلينا فى أشعار امرئ القيس وغيره من الشعراء الأوائل، وقد حاول الباقلانى تصور البدايات الأولى للشعر العربى، فقال : انه ربما ظهر غير مقصود إليه "على ما يعرض من أصناف النظام فى تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه، ورأوا أنه قد تألفه الاسماع، وتقبله النفوس، تتبعوه من بعد ، وتعلموه."(٩)

وهذا التصور الذى قدمه الباقلانى، يمكن أن نقدمه اليوم بين يدى (قصيدة النثر) التى أوضحنا أنها تجمع بين خواص جنسين متمايزين هما : الشعر والنثر ، وهذا الجمع لم يكن مفقودا فى الموروث العربى، وقد عرضنا لادعاء العرب بشعرية القرآن، وشاعرية الرسول، وهو ادعاء يعنى اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية بعيدا عن الوزن، ونضيف الى ذلك وجود مقولات عديدة مبثوثة فى تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد

(٩) أعجاز القرآن : ٦٣

إمكانيـــة المزج بين هذين الجنسين فـــابن طبـاطبـاالعلوى أوضح أن "الشـعـر رسـائل مـعـقـودة ، والرسـائل شـعـر ، وإذا فـتـشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة ، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء ، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء"[١٠]، بل أكـد أن الشـاعـر إذا أراد بناء قصـيـدة "مـخـفض المعنى الذى يريد بناء الشـعـر عليه فى فكرة نثـرا، وأعـد له مـا يلبسـه إياه من الالفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه"[١١]

ويتابع أبو حيان التوحيدى تأكيد التداخل - الخفى - بين الشعر والنثر، بل يعتبر هذا التداخل سمة من سمات الإجادة والإحسان. "ففى النثر ظل من النظم ، ولو لا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفى النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك مـاتميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصـادره ولا بحوره وطرائفه وائتلفت وصائله وعلائقه"[١٢]

فـأبو حـيـان يدرك أن التـأمل فـيـمـا بين أيدينا من إبداع شـعـرى ونثـرى، يقـتـضى الوصـول إلى حـقـيـقـتـه المزدوجـة، وهى "أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجـه، ولو لا أنهمـا يستـهـمـان هذا النعت، لما ائتلفا ولا اختلفا"[١٣]

وإذا كان إدراك أبى حيان قد توجه الى ما فى الشعر والنثر من خواص بنائيه متآلفة جمعت بينهمـا فى المستوى العـميق، فانه - من ناحيـة أخرى- قد أوضح أن هذا التـآلف له حضوره فى وعى المتلقى، كما هو فى وعى المبدع، كـمـا هو قـائم فى النص، لآن التلقى الصـــحـــيح يمتلك قـــدرة تذوق النص بكل محتوياته الصياغية والإيقاعية والدلالية، كما يمتلك تصـور إمكانية تداخل بنائيـة الشـعـر والنثـر كـمـا هى فى الواقـع الابداعى، ولذلك كان "أحسن الكلام مـارق لفظه، ولطف معناه، وتلألآ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثـر كـأنه نظم، يطمع مـشـهـوره بالسـمـع، ويمتنع مـقـصـوده على الطبع، حـتى إذا رامـه مريغ حلق، وإذا حلق أسف .يعنى يبـعـد على المحاول بعنف، ويقترب من المتناول بلطف" [١٤]

ويصل السيوطى بهذا التداخل الى قمة، حيث يدخل النثر دائرة (الوزن) برغم أنه غير مـوزون وذلك لشـدة انسـجـامـه " وإذا قـوى الانسـجـام فى النثر، جاءت قراءته موزونه بلا قصد لقوة انسجامه"[١٥]

فـإذا كان هذا هو أمـر التـصـور لبـدايات الشعرية العربية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فـإن ظهور مـا يسـمى (قـصـيـدة النثـر) ليس أمرا غريبا، وليس ضد منطق الابداع المتجدد

(١٠) عيار الشعر - ابن طباطبا العلوى - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٨١

(١١) السابق : ١١

(١٢) المقابسات - ابو حيان التوحيدى - تحقيق حسن السندوبى - دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢ : ٢٤٥

(١٣) الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان - حققه أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة الحياة : ١٣٥/٢

(١٤) السابق : ١٤٥/٢

(١٥) الإتقان - السيوطى - مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ١٤٧/٢

عموما، إذ إن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثية من ناحية ومستجيب لمغامرات الحداثة من ناحية أخرى .

والذى لا شك فيه أن ظهور قصيدة النثر واستفاضتها كان مسبوقا بإرهاصات بعيدة وقريبة كانت تنظر الى نظام العروض على أنه قوالب سابقة التجهيز، ومن ثم فهى قيد أكثر من كونها نظاما جماليا، والمتابع لتاريخ الشعرية العربية يلاحظ أن هذه الشعرية لم تعط هذا النظام العروضى قداسة كاملة، بل أنها عرضته لانتهاكات مستمرة، - وفى رأينا - أن الخليل بن أحمد عندما قام باكتشاف القانون الوزنى للشعر بعبقريته الموسيقية، لم يقم بذلك إلا بعد إن انتهكت الشعرية هذا القانون، إذ إن بلوغ الشعر مرحلة النضج والاكتمال ، يقتضى دخول منطقة البحور المكتملة بعيدا عن الزحافات والعلل، ثم بدأ الشعراء مغامراتهم مع هذه البحور فرارا من قيودها الصارمة دون أن يكون لديهم معرفة بهذا القانون، فهزوا الايقاع الوزنى عن طريق ما أسماه الخليل (الزحاف والعلة)، وهو أمر شبيه بمغامرة المبدعين مع اللغة ومحاولة الخلاص من بعض قيودها فيما يسمى (الضرورات الشعرية). فالضرورات نوع من انتهاك اللغة، والزحافات والعلل نوع من انتهاك الوزن العروضى، وكلا الأمرين لم يكن لهما قوانين محفوظة قديما ، لكنهما كانا حاضرين فى الوعى والمخزون الاستعمالى بالفطرة .

ولم يتوقف انتهاك الوزن العروضى عند الزحافات والعلة، بل جاوزها الى المشطور والمجزوء والمنهوك، بل إن بعض المبدعين اقتربوا من نظام التفعيله، فقد نظم سلم الخاسر قصيدة يمدح بها موسى الهادى على تفعلية واحدة من الرجز يقول فيها :

موسى المطر ∴ غيث بكر ∴ ثم انهمر

كما نظم على بن يحيى على هذا النحو فى قوله :

طيف ألم ∴ بذى سلم ∴ يسرى العتم
∴ بين الخيم ∴ جاء بفم

ونظم عبد الصمد بن المعذل على هذا أيضا :

قالت حيل ∴ شؤم الغزل ∴ هذا الرجل
∴حين احتفل ∴ أهدى بصل

وقد تشكك ابن جنى فى أى يكون هذا شعرا وإنما هو قواف منسوقة غير محشوة.(١٦)

ولا نريد هنا أن نفيض فى رصيد انتهاكات الشعراء الأوائل لقانون الوزن العروضى، أمثال امرئ القيس، وعبيد بن الابرص ، والمرقش الأكبر ، وعدى بن زيد وسواهم من كبار الشعراء وصغارهم .

واللافت أن انتهاك العروض لم يتوقف عند حدود الوزن، بل تعداه الى القافية حتى إنه تنسب أبيات لامرئ القيس اهتز فيها بناء القافية اهتزاز بالغا حيث يقول :

توهمت من هند معالم أطلال

عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

(١٦) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣: ٢ / ٢٦٤

مرابع من هند خلت ومصائف

يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العراصف

وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد ابتدأ الشاعر ببيت مصرع، ثم أتى بأربعة أشطر على غير قافيته ، ثم أعاد شطرة واحدة من جنس ما ابتدأ به، وقد عرض ابن رشيق لهذا البناء تحت مصطلح (المسمط)(١٧).

وقد استمر انتهاك وحدة القافية مع مسيرة الشعرية العربية فى الموشحات والمربعات والمخمسات الخ ووصل انتهاك قانون القافية فى العصر الحديث الى إهمالها إهمالا تاما بخاصة مع شعر التفعيلة، وهو شعر لم يحترم التفعيلة احتراما كاملا ، حيث تداخلت التفاعيل وخضعت لأنواع من العلل والزحافات التى لايسمح بها قانون العروض. وقد كانت كل هذه الانتهاكات الممتدة زمنيا بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء أن تكون لهم مغامرتهم الخاصة مع العروض، لكن السابقين لم يتركوا لهم مساحة يمارسون فيها مغامرتهم فلم يتبق لهم إلا أن يهجروا النظام العروضى كله تحت مصطلح (قصيدة النثر)

(٥)

كتب المنفلوطى سنة ١٩١٢ يقول: "أما الشعر فأمر وراء الأنغام والأوزان، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحَلْىْ فى جيد الغانية الحسناء، أو الوشى فى ثوب الديباج المُعْلَم. فكما. أن الغانية لا يخزنها عطل جيدها، والديباج لا يزرى به أنه غير معلم، كذلك الشعر، لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون" (١٨)

وكتب خليل مطران فى الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٣٣ يقول: " وأنت تعرف أن قيود القافية فى القصيدة العربية مرهقة، وكثيرا ماوجدتها عقبة فى اطراد الفكرة ..... إن الفن الصحيح ينضج فى جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة : قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن، وإذا كان للقدماء طريقتهم، فمالنا لانحاول أن تكون لنا طريقتنا، وسأجتهد وسع الطاقة فى أن أدخل على القديم مايلحقه بالتجديد"(١٩)

مثل هذه الدعوة التجديدية كانت تتسرب للواقع الادبى وتناوش المبدعين، وتدعوهم سرا وجهرا لأن يكون لهم إبداعهم الخاص، ومع الرغبة فى التجاوز، والإغراق فى الاحساس بالذاتية ظهر ما كان يسمى (الشعر المنثور)، وقدم خليل مطران - فى مرحلة مبكرة - كتابة تحت هذا العنوان سنة ١٩٠٦ ، وهو العنوان الذى قدم من خلاله أمين الريحانى

(١٧) انظر :العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ١/١١٨.

(١٨) النظرات - مصطفى لطفى المنفلوطى - مطبعة المعارف بصر سنة ١٩١٢ : ١٠٨

(١٩) أنظر قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل - دار الشروق سنة ١٩٨٤ : ٥٨

جانبا من قراءاته وإبداعاته، كما أوغل فى هذا النمط الكتابى جبران ومى زيادة، والرافعى والمنفلوطى وحسين عفيف وسواهم من المبدعين، وبرغم تحفظ مدرسة الديوان على مثل هذا الابداع ونسبته للشعر، فإن (الشعر المنثور) كان له حضور مؤثر فى الواقع الادبى فى المشرق والمهجر ، وكان للمصطلح نوع من القبول برغم احتوائه على ثنائية ضدية (شعر - نثر) ، وهى الثنائية التى استند عليها - كثيرا - الرافضون لقصيدة النثر بعد ذلك، وقد استحال مصطلح (الشعر المنثور) الى (قصيدة النثر) فى مطلع الخمسينيات، كما جاء هذا التحول مصاحبا للتيارات الوافدة من الغرب.. وبخاصة فرنسا، وقد تبنت مجلة (شعر) اللبنانية الدعوة الى هذا الابداع الجديد ، وتبعتها مجلة (حواء)، ووجدت الدعوة ترحيبا من بعض الصحف اللبنانية، وعلى رأسها جريدة (النهار)، وقد ترتب على ذلك ظهور جدل حاد بين المؤيدين والمعارضين، وتدخلت نازك الملائكة لإعطاء النثر حقه الجمالى بعيدا عن نسبته للشعرية ، لأن النثر ليس فى حاجة الى الشعر لتزداد قيمته ، وترتفع جماليته ، وتصدى لها أصحاب قصيدة النثر مؤكدين شرعية ظهور هذا اللون الابداعى الذى أقدم على الكتابة به كبار الشعراء فى العالم ، وبخاصة الشعراء الفرنسيون أمثال بودلير وفرلين ورامبو.

صحيح أن مصطلح (قصيدة النثر) مترجم : (Po'eme en Prose) ، لكن متابعته للوصول الى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور كمصطلح عربى، فابن منظور يتناول مادة (قصد) ليربطها (بالقصد) ، ولذلك سمى العربى ما طال (قصيدا)، أى : مرادا مقصودا، وسمى الإبداع (قصيدا) لأن قائله احتفل به ونقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار ولم يقله جريا وراء الخاطر والبال وجرى اللسان، بل قاله على التروى وإدارة الخاطر [٢٠].

ويلاحظ أن ابن منظور لم يربط بين (القصيدة) والوزن أو القافية، لكنه من ناحية أخرى ربطها بالشعر، لكن لنا أن نقول إن مادة (الشعر) فى المعجم تنتمى الى الشعور والفطنة والعلم، فقائل الشعر - كما يقول الأزهرى - يسمى شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره (وكل علم شعر)[٢١]

نخلص من المردود المعجمى الى أن مصطلح (قصيدة) يتحقق بثلاث ركائز :

١- الفطنة والشعور .

٢- الوعى والقصد .

٣- التجويد فى الابنية السطحية (اللفظ) والابنية العميقة (المعنى).

وإذا كانت الركيزة الأولى ترتد الى المبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا، فإن الركيزة الثانية تتوجه بكل هذه الطاقة الداخلية لتستدعى فى مواجهتها (المتلقى) (المقصود)، سواء أكان متلقيا خاصا أم عاما ، كما

(٢٠) لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف - مادة قصد

(٢١) القاموس المحيط - الفيروز أبادى - المطبعة المصرية سنة ١٩٣٣ : مادة شعر

تستدعى (العالم) لكى تراه من خلال وعيها الكلى أو الجزئى، والركيزة الثالثة تقدم (النص) المفارق للنصوص التلقائية، أو لنقل إنها تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب .

وإذا كان هذا المستخلص المعجمى فيما يتعلق بالطرف الاول من الثنائية : (قصيدة)، فإن الطرف الثانى (النثر) يكاد يكون مهملا داخل المعاجم ، ربما لأن دلالته الاصطلاحية فى غير حاجة الى تحديد معرفى، إذ يأتى (النثر) مقابلا (للنظم)، ولم يذكر ابن منظور إلا أن قولنا : رجل نَثِر : كثير الكلام ويقول الزمخشرى : رأيته يناثره الكلام : إذا حاوره بكلام حسن.[٢٢]

ويتدخل أبو حيان ليؤكد المخالفة والموافقة بين الطرفين : (النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من خير البساطة)[٢٣]، وهذه المخالفة قابلة لدخول دائرة الموافقة لأن اجتماع (الطبيعة والعقل) ممكن وجائز، أى اجتماع (التركيب والبساطة) أى تداخل (الشعر والنثر) فى وحده إبداعية .

لقد لاحظنا تعامل المعجم مع كل طرف من طرفى الثنائية على حده، ولم يتعامل معهما حالة إضافة أحدهما للأخر، لأنه لم يكن فى الوعى القديم ما يحتاج الى تسجيله فى المعجم، لكن من المؤكد أن ما قدمناه عن الحدود المعرفية لكل طرف يعطى المصطلح شرعية الحضور الى الواقع الابداعي والنقدى كمنتج طارئ، خاصة إذا تذكرنا ما سبق أن عرضنا من آراء تراثية عن إمكانية تداخل الخواص الشعرية والنثرية فى الابداع القولى.

وهذا التداخل يقتضى بالضرورة - أن يتخلى كل طرف عن بعض خواصه ليسمح للطرف الآخر بمقابلته فى منطقة محايدة هى منطقة (قصيدة النثر)، وهنا نكون بين الالتزام وعدم الالتزام فمن طبيعة الابداع الانسانى - على مر التاريخ - أن ينحاز الى أكثر الأشكال التزاما بالقانون والنظام، لكنه يحاول الإفلات من هذا وذاك ليقدم أكثر الأشكال إغراقا فى الفوضوية والعشوائية، لكن محاولة الإفلات - غالبا - ما تكون نوعا من مغامرة الخلاص من قيود النظام وصرامته، استعداد للدخول فى نظام جديد لاينفصل عن القديم انفصالا كاملا ، ولا ينتمى إليه - أيضا- انتماء كاملا ، بل هى مرحلة قلق وتوتر تحتاج الى عملية تطبيع تجاوز مبررات القلق والتوتر التى تصاحب فترات التحول والتغيير ، ولاشك أن بعض أشكال الإبداع مضطرة للتواطؤ مع النسق العام للواقع، والنسق الخاص للإبداع، وهذا التواطؤ يقودها الى التحفظ إزاء أنماط سائدة، كما يقودها الى الدخول فى مغامرات تجريبية منفلته ، لكنها شرعية ، لأنها تعبر عن الواقع العام للعالم ، والواقع الخاص للمبدع ، ولاشك أن (التحفظ) يتحول تدريجيا

(٢٢) انظر : أساس البلاغة - الزمخشرى - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : مادة نثر

(٢٣) المقابسات : ٢٤٥

الى (رفض)، رفض للقوالب الجاهزة التى استهلكها الإبداع، ووصل فيها الى طريق مسدود، أو على الأقل الى طريق ضيق لايعطى مساحة كافية للفردية أن تمارس مغامراتها المشروعة لإنتاج ما يعبر عنها، وهنا يعمل التجريب على تفتيت الواقع ليعيد تركيبه - إبداعيا - على نحو مغاير، وقد يفقد التجريب سيطرته على أدواته الإنتاجية أحيانا، لكنه فقد مؤقت، لابد أن يعود بعده الى شيء من النظام الحر، لا النظام المقيد.

فى هذه الحدود القلقه قدم كثير من المبدعين إنتاجهم فى إطار مصطلح (قصيدة النثر) أمثال الماغوط وأنسى الحاج وأدونيس وسركون بولص ووديع سعادة، لكن لا يمكن أن نعفى مجموعة المبدعين من الوقوع فى عملية تناسخ من النموذج الغربى الوافد، وهذا الوافد قد واجه ظروفا - لاشك - مغايرة للظروف المصاحبة فى الواقع العربى، وإذا ادعى هذا الجيل، أو هذا الحلف الإبداعى، أنه حلف (المستقبلية) فإن مستقبلية الواقع الغربى مغايرة - بالضرورة - لمستقبلية الواقع العربى، فالأولى مستقبلية التقدم المنفلت، والثانية: مستقبلية الخروج من التخلف والانغلاق.

وأعتقد أن شيئاً من فوضوية (قصيدة النثر) قد أخذ فى الاستقرار - (الاستقرار المتحرك) عندما تنبه الى حضور نماذج إبداعية عربية يمكن أن تكون بديلا موازيا للنموذج الغربى وأهمية هذا البديل أنه يجمع بين (التراثية والمعاصرة) ولا أشك لحظة فى أن أصحاب قصيدة النثر قد بهرهم (الخطاب الصوفى) من التراث، كما بهرهم (الرافعى) من الحديث، واستوعبوا أبنيتهم اللغوية وطريقهم فى إنتاج الدلالة، لكنهم قدموا إبداعا ينتمى إليهم وحدهم برغم بنوتهم للريحانى وجبران والرافعى وسواهم من أعلام النهضة.

(٦)

لقد نظر الحداثيون الى الإيقاع المحفوظ على أنه بناء استهلك نفسه فى تكرارية زمنية ومكانية لم تعد تشغل همهم الإبداعى، لأن هذا الهم قد توجه الى الحركة الفكرية وتسلطها للعالم، والنسق الصياغى وكيفية إنتاجه للمعني، وفى هذا وذاك فإن الابداع يؤسس إيقاعاً مغايراً لذلك الإيقاع الموروث الذى يعتمد على عنصرى البدء والختام، أما الإيقاع الحداثى، فإنه لايعرف إلا البدايات التى تسلم الى غيرها من بدايات، وليس معنى هذا أن (قصيدة النثر) تلغى الإيقاع نهائيا، لكن معناه أن كل إبداع يختار إيقاعه الذى يناسبه، والذى يرتضيه، بحيث يكون هذا الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية، لأن الفصل بينهما يؤدى - بالضرورة - إلا خلل فى إنتاج الشعرية، وهو ما يعنى أن الايقاع لا يمكن حصره فى النظم التفعيلى، لأنه قد يتنافر أحيانا- مع البنية التركيبية، مما يدفع النص الى الترهل الشديد، أو الانكماش الشديد، وكل ذلك يزحمه بنتوءات (صوت دلالية) تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر لغويته، وليست الرخص العروضية والضرورات إلا صورة من

هذه النتوءات.

إن مساحة القول الشعرى تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات طبيعة تراكمية، تولد نوعا من الإيقاع الداخلى والخارجى الذى لا يقل عن إيقاع التفاعل العروضية إن لم نقل إنها تجاوزها أحيانا ، بل إن هذه الظواهر لها حضورها الدائم الذى لايغيب وكل ماتحتاجه هو مجرد الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها ، بينما الإيقاع التفعيلى يتلاشى تماما داخل البيت الشعرى ، ولايكاد يتنبه له إلا من تخصص فى دراسة العروض ، وحتى هذا المتخصص لايكاد يستجمع عناصر الإيقاع التفعيلى إلا عندما يعمد الى ذلك عمدا .

ليس معنى هذا أننا نريد الدخول فى المفاضلة بين نظامين من الإيقاع، لأن المفاضلة مرفوضة - من وجهة نظرنا- كأداة نقدية أو تحليلية ، لأننا نتحرك وراء (الأنسب) ، والأنسب هنا يرتبط بالظواهر الحاضرة بالفعل فى القول الشعرى عموما ، ذلك أن الشعرية قد بلغت رشدها، وامتلكت أمر نفسها ، فلم تعد تقيد نفسها بقوانين سابقة التجهيز تعمل على محاصرتها وفق إبداع كانت له شروط إنتاجية مغايرة لشروط إنتاجنا الحاضر .

إن شعرية الحداثة لاتنظر الى الوزن كهدف فى ذاته ، وإنما تنظر إليه كأداة لإنتاج الإيقاع، أى أن الإيقاع هو الخصيصة المستهدفة ، والشعرية لها الحق المشروع فى أن تختار من الأدوات ما يحقق لها ذلك ، سواء أكان ذلك من التفاعيل العروضية أو سواها من الأدوات المولدة للإيقاع ، وهذه الأخيرة تتنوع بين أدوات إفرادية وأخرى تركيبية ، وبين أدوات حرفية وأخرى صرفية ، وبين أدوات بديعية، اخرى نحوية، وكلها يحتاج الى صبر فى المتابعة الكمية والكيفية لتحديد وظائفها الإيقاعية ، وتدخلها لإنتاج الشعرية ، وصعوبة هذه المتابعة أنها تتعامل مع المستوى الكتابى، وهو مستوى صامت يكاد يُغيِّب الحس الصوتى، ومن ثم فإن المتابع يحتاج الى نقل الكتابية الى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتظامها وتواترها، ومدى انتشارها أفقيا ورأسيا، وأعتقد أن كل ذلك يمثل المبدأ البنيوى لإيقاع الشعرية، هذا المبدأ يصطدم ببعض الاراء الرافضة لقصيدة النثر ، تأسيسا على خلوها من الإيقاع الشعرى.

إن مجموع هذه الظواهر الصوتية تعنى أن الشعرية يجب ألاتحصر نفسها فى قالب بعينه ، بل لها الحق الشرعى فى التعامل مع الانظمة الإيقاعية التى تتناسبها وهى أنظمة تعتمد الصوتية اعتمادا مطلقا ، وإذا كانت الصوتية التراثية قد انجازت الى التفعلية العروضية ، فإن صوتية الحداثة قد وسعت نفوذها لتستوعب مجموعة الأبنية التعبيرية فى النص الشعرى عند انفراده بخواصه، أو عند امتزاجه بالنثرية ، فالتكافؤ الصوتى أصبح البديل المشروع للتكافؤ العروضى. ولا شك أن القصور فى الإيقاع سوف يدفع (قصيدة النثر) تلقائيا إلى منطقة النثر الخالص، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف

يدفع بها الى منطقة (القصيدة) ، ومن ثم فإن التوازن بين الإيقاع رعدم للإيقاع هو الخصيصة الأساسية فى (قصيدة النثر) ، ولا نعنى بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع، وإنما نعنى به عدم الانتظام وضياع الترجيع الصوتى التكرارى، أى أن قصيدة النثر فى حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية، لكنها فوضى جمالية - إن صح التعبير .

ويمكن أن نقدم هنا ما نقصده بالانتظام وعدم الانتظام فى خاصية واحدة يمكن أن تنسحب على غيرها من الظواهر ، وهذه الخاصية تكاد تهيمن على معظم إبداعات الحداثة ،وهى تتمثل فى التعامل مع (الحرف) المعزول عن الدلالة، بوصف هذا الحرف بنية صوتية مستقلة، وبهذه الصفة يكون خالصا للإيقاع إذا دخل منطقة الترجيع المتكرر ، ويخرج منها إذا غاب هذا الترجيع، أو كان غير منتظم ، ولا شك أن توظيف (الحرف) كبنية صوتية مغرق فى التراثية، من حيث استعان به اصحاب المقامات فى تشكيلاتهم الصياغية، مثل تردد حرف بعينة فى كل دال من دوال المقامة ، أو تردد حروف لها خواص كتابية معينة، مثل الحروف المعجمة والحروف المهملة .

وقد انتقلت الظاهرة الى بعض شعراء الأندلس التى كانت بالنسبة لهم نوعا من المغامرة الصوتية الإضافية ذات الركائز اللغوية .

ولا نحب أن ننساق وراء بعض المقولات التى ربطت الظاهرة بمراحل الضعف فى أدبنا العربى ، إذ إنها تكاد تكون حاضرة فى تاريخ الأدبية الشعرية وغير الشعرية حتى فى أكثر مراحلها ازدهارا ، وليس معنى ذلك أننا ننحاز إليها انحيازا مطلقا ، وإنما معناه أننا ننظر فى البناء الشكلى وهل إفاد من الظاهرة ، والناتج الدلالى ، وهل انضاف إليه ما يؤكد شعريته .

ويبدو أن غواية الحداثيين مع الحروف تتوافق الى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية ، إذ إن كثيرا من هذه الحروف كانت محملة بكم وافر من الإشارات والرموز ، بل إنها مقام من مقامات التصوف. (٢٤)

لقد أوغل بعض شعراء الحداثة التفعيليين فى هذه (الحرفية) من هذا المنطلق، بل إن بعضهم بنى على (الحرف) المفرد ديوانا بأكمله ، كما فعل حسب طلب فى (آية جيم)، وبعضهم أوغل فى الحرفية لكن بقدر كمحمد أبو دومة فى (تباريح أوراد الجوى).

وقد اتجهت الصوتية الحرفية - فى بعض منجزاتها الى ما يسمى (حرف المد)، وما يسميه علماء الصوتيات (الحركة الطويلة) التى تحتاج فى المنطق بها الى فتح مجرى الهواء، وتخليته من أى عائق ، حتى يخرج الصوت حرا طليقا محدثا أكبر مساحة صوتية، وغواية الشعرية مع هذه الوظيفة الصوتية موغلة فى التراثية، لكن زادت هذه

(٢٤) انظر :تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات - د محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ :٧٥، ٧٦

الغواية مع شعراء الحداثة ، ثم وصلت الغواية ذروتها مع أصحاب (قصيدة النثر) ، والنظر فى ديوان شاعر كرفعت سلام (وردة الفوضى الجميلة) يؤكد هذه الحقيقة ، فمجموع دوال هذا الديوان الفان وتسعمائة وسته دوال ، تتدخل الحركة الطويلة فى آلف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا ، بنسبة تردد تبلغ ٦٦.٥٪ من جملة الدوال وهى نسبة مرتفعة تجاوز نسب التردد فى الخطاب المألوف ، إذ إن نسبة الحروف الصامتة تبلغ ٥٢ ٪ والصائتة تبلغ ٤٨٪ فى هذا الخطاب.(٢٥)

لكن الظاهرة الحرفية التى نريد متابعتها بين الانتظام وعدم الانتظام، هى تدخل الحرف المفرد فى عقد العلاقة التجاورية بين المفردات، حيث يعتمد هذا التجاور على وجود حرف أو أكثر يتردد فى الدالين المتجاورين ، أو فى مجموعة الدوال المتجاورة، وهذا التردد يحدث إيقاعا صوتيا يحتاج الى إنصات كامل للإحساس به، وسوف نعرض هنا لمجموعة من النصوص المختلفة لنلاحظ وظيفة (الحرف) فى إنتاج الصوتية، ثم فاعليته فى تقريب النص من منطقة الشعرية أو إبعاده عنها .

النص الاول: صفحة من (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطانى تتضمن صفحة مذكرات هذا الشاب ٤٢٩ دالا الدوال التى ترتبط تجاوريا بأحد الحروف ١٨٥ دالا

النسبة ٤٣٪ تقريبا

النص الثانى: قصيدة (حوار مع الصمت) للشاعر محمد إبراهيم أبو سنه ، من ديوانه : ورد الفصول الأخيرة ، والقصيدة من شعر التفعلية .

تضم القصيدة ٢٣١ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية فى ١٠١ دالا

النسبة ٤٤٪ تقريبا

النص الثالث: مقدمة الدكتور بطرس غالى لكتابة (طريق مصر الى القدس)

دوال هذه المقدمة ٤٦٩ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية فى ٢١٠ دالا

النسبة ٤٥٪ تقريبا

النص الرابع : الرسالة الأولى من رسائل الأحزان لمصطفى صادق الرافعى

عدد الدوال ١٧٦٠ دالا

عدد الدوال المتجاورة حرفيا ٩٠٤ دالا

النسبة ٥١٪

النص الخامس: مقدمة الدكتور عبد القادر القط لكتاب (مصطفى صادق الرافعى)

مجموع الدوال ٩٦٦ دالا

الدوال المتجاورة بالحرف ٤٩٠ دالا

النسبة ٥١٪ تقريبا

(٢٥) انظر : هكذا تكلم النص -د محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ :٢٤٣، ٢٤٤

النص السادس: ديوان أحمد الشهاوى (كتاب الموت) وهو من قصيدة النثر

عدد الدوال ٣٠٩١ دالا

الدوال المتجاورة بالحرف ١٨٦٨ دالا

النسبة ٦٠٪ تقريبا

يلاحظ أن النص الأول من الاعـمـال القصصية التى تعتمد التوصيل بالدرجة الأولى، كما أنه يحكى ذكريات بعينها حسب وقوعها ، أى أن التأنق الصياغى غير مطلوب فى مثل هذا النص ، ولذلك هبطت نسبة الدوال المتجاورة عن طريق الحرف الى أقل من المتوسط .

أما النص الثانى فهو من قصيدة التفعلية، أى أن إيقاعيته حاضرة فيه، ولذا لم يكن فى حاجة كبيرة الى زيادة حدة الإيقاع عن طريق الظواهر الصوتية .

ويكاد يكون النص الثالث للدكتور بطرس غالى خارج منطقة الأدبية، لكن المؤلف قاد مقدمته الى هذه المنطقة بوصفها مدخلا لكتابه التسجيلى ، وبوصفها المؤشر الأول على صياغة لغته صياغة فنية، ومن ثم ارتفعت النسبة ، لكنها لم تصل الى المتوسط.

أما نص الرافعى ، فهو من النصوص التى تنتمى إلى (للشعر المنثور)، لكن أصحاب هذا البناء الصياغى كانوا يؤمنون بأن ما يكتبونه نثر أولا وآخرا ، ولذا ظل النص فى منطقة محايدة بين الشعر والنثر، فلم يجاوز المتوسط إلا بنسبة ١٪ فقط .

ومـا لاحظناه على الرافعى يمكن أن نلاحظه على مقدمة الدكتور عبد القادر القط، فلاشك أن تماسا صياغيا قد حدث بينهما، فتقاربت النسبة عندهما بل تكاد تكون واحدة.

ثم يأتى النص الأخير لأحمد الشهاوى ، وهو من قصيدة النثر ، وبحكم الانتماء ، ارتفعت النسبة الى أقصى معدلاتها، مما يعني أن هذا الجنس الأدبى دائم البحث عن الظواهر الصوتية التى تحقق له ما فقده بغياب التفعيلة.

وليس معنى تردد النسب بين الانخفاض والارتفاع ، أن مانقدمه قانون لزومى ، بل هو مازال فرضا يحتاج الى متابعة ، ثم متابعة سواه من الظواهر الصوتية التى تعمل على نقل النص من النثرية الخالصة إلى منطقة متوازنة بين النثرية والشعرية .

ومن الواضح أن الظاهرة التى تابعناها فى بعض النصوص تجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، كما سبق أن أشرنا ، فالانتظام يتمثل فى تجاور مجموعة من الدوال بحرف أو أكثر ، وعدم الانتظام يتمثل فى حضور دوال أخرى تتجاور تلقائيا دون اتكاء على هذا الرابط الحرفى ، كما أن الانتظام وعدمه يتمثل – أيضا – فى امتداد العلاقة التجاورية بالحروف فى أوسع مساحة صياغية ممكنة ، قد تصل الى ثمانية دوال، وقد تنكمش

المساحة لتستوعب دالين فقط ، وهذا الانكماش هو السائد فى قصيدة النثر.

ويمكن متابعة هذا الامتداد فى مثل قول إدوار الخرط :

بيداء معشو شبه ، يبابها باهر أبيض أصهب

إطباق متراكب

ابتسام مبتئس

بهرج شاحب

بركان بارد

التباس القلب بغياهب بدرية

أيبدأ الخصب فى أعقاب البوار؟ (٢٦)

ثم نتابع الانكماش فى مثل قول محمد آدم :

غواياتك **ثقيلةعلى**أما عزلتك **فشمسها قاسيةوهاهوالزمنينام** هادئا فى حديقتك(٢٧)

إن معنى الانتظام وعدم الانتظام ، أن كل نص يختار لنفسه الإيقاع الذى يناسبه ، والذى يحقق له قدرا من شعريته أو نثريته، فينجزه على مستوياته المتعددة داخليا وخارجيا .

(٧)

إن (قصيدة النثر) بوصفها نصا، قد تخلت عن كثير من أناقة الشعرية الكلاسيكية والتفعيلية واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل خلالها على تأكيد خصوصيتها من ناحية ، وشر عيتها من ناحية أخرى ، ومن ثم لم يكن (الصفاء اللغوى) من بين همومها وشواغلها ، وأصبحت (التداولية) بديلا لهذا الصفاء ، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء فى ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهى فى هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتى الى أفق المتعالى جماليا، وقد تستبقيه فى منطقة الحياتية مع إدخاله السياق الذى يحفظ له بعده الجمالى ، وفى هذا وذاك لايكاد المتلقى يدرك هذه التداولية الحياتية ، وإنما يدرك أنه فى مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين (التداولى والصافى) على صعيد واحد .

وخلال هذه التداولية تقترب قصيدة النثر من (القبيح) لتؤسس به جمالية إضافية، فيها الحيادية التى لاحظناها مرارا بين (الشعر والنثر) وبين (النظام وعدم النظام) وبين (التداولى والصافى) ولا شك أن اقترابها من هذا القبيح غير منقطع عن التراث، لكن الحداثيين لم يعودوا يقرأون التراث، وانما هم يحاورونه فى ندية تبلغ مرحلة التحدى أحيانا، فمنذ أن قدم امرئ القيس (بعر الآرام) كلوحة طللية فى قوله :

ترى بعر الآرام فى عرصاتها

(٢٦) طغيان سطوة الطوايا ـ إدوار الخراط ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٩٦ : ٩ .

(٢٧) هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً ـ محمد آدم : ١٧٠ .

وقيعانها كأنه حب فلفل

ومنذ أن قدم (ذيل فرسه الذى يغطى فرجها) كجانب من لوحة الفرس فى قوله :

لها ذنب مثل ذيل العروس

تسد به فرجها من دبر

منذ قدم امرؤ القيس هذه المناطق (القبيحة) التى إرتفع بها الى مستوى الشعرية الجمالية، والشعراء يقتربون من هذا القبيح ليوظفوه فى إنتاج شعريتهم، الى أن كانت مرحلة الحداثة فاستفاض هذا الاقتراب، وتحول الى مقاربة تتسم بالمباشرة حينا، وبالتلويح أحيانا ، فلم يكن شعراء قصيدة النثر إلا أبناء أوفياء لمورثهم الذى حاوروه بوعى وفهم .

يقول حلمى سالم :

حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها

فى السادسة صباحا

لن أكون أنا الطارق

سيكون الزبال (٢٨)

فى هذه الفقرة الموجزة ينزل النص الى الحياتى ليستدعية الى منطقة الشعرية ، ثم يواصل نزوله الى منطقة التداولى (القبيح) فى السطر الأخير، مع إحداث عملية تبادل فى المستوى العميق، حيث يحتل (الزبال) منطقة (الذات)، ليصعد الى رتبة (العشق) بفاعلية (الجمع)، فكلا الطرفين جامع بقايا، أما الطرف الأول فهو جامع لبقايا إمراة مفزعة من نومها، وأما الآخر فهو جامع لبقايا الممارسات الحياتية .

إن (الزبال) لم يحضر فى سياق جمع القمامة ، وهو السياق اللازم له ، وإنما حضر فى سياق شعرى، سياق العلاقة بين رجل وإمرأة، إمرأة تتوهم عاشقها يذوب فى الليل تحت شرفتها،بينما يفاجئها فى صورة (زبال) يلم مخلفات ليلها العابث ، وهكذا تمكن الإبداع من السمو بالتداولى القبيح أو المبتذل الى أفق الشعرية دون أن يجرح اللغة.

إن التخلى عن صفاء اللغة ونموذجيتها- عند أصحاب قصيدة النثر - قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية هنا مقصود بها وضع العوائق امام المتلقى حتى يصبح وصوله الى المعنى نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية ، لأن مثل هذه الصياغة تعتمد المراوغة ولاتفصح عن نواتجها إلابقدر، ومن ثم يتدخل التأويل لمساعدة الصياغة على الافصاح، يقول أمجد ناصر :

البرد يطوينا من الاعماق

نرتجف لأن النمش الذى ترميننا به

يهطل على الجراح (٢٩)

نلاحظ هنا أن الدال المركزى (البرد) يفقد

(٢٨) سراب التريكو - حلمى سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥ : ١٦٧

(٢٩) أثر العابر - أمجد ناصر - شرقيات سنة ١٩٩٥

فاعليته الوضعية التى لا تتسلط إلا على الظواهر، ثم يمتلئ بدلالة طارئة تسمح له بتجاوز الظاهر الى العمق النفسى، ومع بداية السطر الثانى يعود الدال الى الامتلاء بدلالته الأولى بتأثير الفعل (نرتجف) ومع هذه العودة ينكسر النسق انكسارا حادا لانقطاع العلاقة تماما بين (البرد) و(النمش)، فالعلة لا تتوافق مع المعلول على أى نحو من الأنحاء وهنا يتدخل المستوى العميق ليفرغ دال (النمش) من معناه ليشغله بدلالة (المطر) بتأثير فعل (الهطول) لكن النسق يعود للانكسار عندما يتسلط (الهطول) على (الجراح) فالدفقة تعتمد فى إنتاج المعنى على الكسر النسقى الذى يحيل الصياغة الى مجموعة من العلاقات الممزقة ، ويدفع المعنى الى دائرة المراوغة الاحتمالية .

إن هدم التراكيب صاحبة العناية بالدال المفرد بوصفه عالما قائمه بذاته، وفى قدرته أن يقوم بالمهام التى تؤديها اللتراكيب نتيجة لشحنة بكثير من الإسقاطات والرموز، وهو ما يتوافق الى حد كبير مع طبيعة قصيدة النثر التى تدخل منطقة الانكماش الشديدة، كما يمكن أن تدخل منطقة التمدد الواسع، وهى فى المنطقة الأولى تكتفى بالركائز الرئيسية بعيدا عن الترهل والزوائد، وفى المنطقة الثانية تسعين بأدوات إضافية من فن الرواية والمسرحية، نعنى بذلك السرد والحوار

- بعيدا عن الغنائية الذاتية التى تدفع النص الى التهويم فى اطار من العاطفة المناسبة.

ويمكن ملاحظة هذا الانكماش الشديد والتركيز البالغ فى مثل قول سيف الرحبى فى نص بعنوان (لعب) :

لم نكن جنباء ولا أبطالا
كنا أنفسنا
نلعب النرد مع النيازك
وأحيانا نصغى لنقيق الضفدع
فى ليل تحتضر بقاياه (٣٠)

فالشعرية هنا تمتص النثرية بعيدا عن الغنائية، ومن ثم اكتفت بهذه المساحة الصياغية المحدودة التى تعتمد المفارقة أداة إنتاج وجود خاص قائم على الحياد التعبيرى والعاطفى .

إن نفور قصيدة النثر من الغنائية قد خلصها نهائيا من مفهوم التجربة ببعدها الرومانسى، وانحاز بها الى منطقة (المواقف والأحوال والمقامات) خلال لغة (مصنعة) تنتمى الى اللغة ولا تنتمى إليها، تنتمى الى الموروث ولا تنتمى إليه، ومن هنا كانت الغرابة وكان الرفض الذى أخذ فى الانحسار، وحتما ستكون هناك مرحلة للتقبل، ثم القبول بعد أن يعتاد العقل والأذن على هذا الإبداع الطارئ.

---

(٣٠) رجل من الربع الخالى - سيف الرحبى - دار الجديد - بيروت ١٩٩٣ ص ٢٥